

Tipografía contemporánea

Dr. Manuel Sesma Prieto
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

La tipografía y el diseño de tipos han estado sometidos desde los tiempos de Gutenberg a tres variables fundamentales: la tecnología, el mercado y la cultura. Los cambios tecnológicos —tanto en la producción como en la reproducción tipográfica— han favorecido e impulsado variaciones en las formas de los tipos, buscando continuamente modelos que se adaptasen a las cambiantes condiciones y medios, e incluso aprovechando sus defectos con finalidades particulares o expresivas. A su vez, dado que los tipos han sido tradicionalmente una herramienta al servicio de la imprenta y la reproducción de textos en general, la tipografía está sujeta a factores de orden comercial, donde la oferta y la demanda derivan en muchas ocasiones en productos que responden a las efímeras necesidades de las modas. Por último, el contexto cultural impone por su parte sus propios parámetros —generando a veces modas—, de orden social, político, económico (que no debemos confundir con los propios del mercado tipográfico) e incluso artístico.

Así, la tipografía se ha dejado seducir por la caligrafía, en la que tiene su origen como técnica escritural;

ha adoptado las formas que le proporcionaban otros medios como el grabado en cobre, las pantallas de televisión, las máquinas de impresión de baja resolución o el dibujo vectorial animado; se ha sometido a los dictados de la publicidad y las modas en aras de la seducción comercial y de masas; ha propiciado grafismos fruto de la libre experimentación y la pretensión artística; se ha visto obligada a recuperar modelos del pasado para adaptarlos a las nuevas tecnologías de reproducción de caracteres o, en otros casos, por pura nostalgia; ha tenido que doblegarse ante las imposiciones ideológicas dictadas por los estamentos de poder y por quienes se han revelado contra ellos; ha sufrido las veleidades de las distintas corrientes de pensamiento y las teorías tipográficas, desde las tradicionalistas a las modernas, pasando por las experimentales, las artísticas o las que simplemente defendían la legibilidad desde una perspectiva presuntamente científica; ha tenido que sacrificar varios modelos de escritura por no resultar rentables o porque sencillamente no fueron aceptables en su momento, pero también ha favorecido la inclusión y la multiculturalidad. En definitiva, las formas

de la tipografía son tan amplias y variables como lo pueda ser el pensamiento.

No obstante, si nos ponemos a buscar referencias para hablar de la historia de la tipografía, nos encontraremos con que la gran mayoría de textos sobre el tema han sido escritos desde una perspectiva fundamentalmente anglocéntrica, dejando de lado casi cualquier hecho que hubiera ocurrido en un ámbito cultural distinto. Incluso dentro de la historia de la tipografía europea contemporánea parecen haber desaparecido todos los países del este y de la cuenca mediterránea, a excepción de Francia y anecdóticamente Italia.

En este texto no pretendo sin embargo enmendar un error historiográfico que arrastramos desde hace varias décadas, pero sí que considero pertinente subrayar que, aunque reproduzca dicho error en las siguientes páginas, hemos de ser conscientes de que han sucedido hechos notables en la historia de la tipografía en ámbitos culturales y geográficos que aún están por revelarse.

A modo de antecedentes

La historia de la tipografía desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta ahora es en gran medida legataria de lo que ocurrió entre finales del siglo XIX y mediados del XX. De hecho, como en cualquier relato histórico, no podemos aislar ningún hito tipográfico, ya que la mayoría de ellos fueron reacciones unos de otros e incluso se produjeron de manera simultánea. En este sentido, los grandes cambios que se desencadenaron durante el mencionado periodo, en todos los ámbitos que hemos expuesto al principio, resultan cruciales para entender qué es lo que pasó después.

Desde que Johannes Gutenberg desarrolla en Maguncia la tecnología de reproducción de textos mediante tipos móviles de metal reciclables a mediados del siglo XV, dicha tecnología permaneció invariable hasta finales del XIX. Los medios de producción de tipos prácticamente no se modificaron en todo ese tiempo y las formas de los alfabetos tipográficos evolucionaron muy poco y lentamente hasta la primera revolución industrial. Los cambios más notables en el ámbito tecnológico se produjeron con la llegada de

las primeras máquinas de composición en caliente, como la más conocida y de mayor éxito de la casa estadounidense Linotype. Por su parte, la industrialización y la naciente publicidad habían impulsado una primera revolución en las formas tipográficas, dada la necesidad constante de sacar al mercado modelos siempre nuevos (que en realidad no eran en su mayoría sino modificaciones y barroquizaciones de los precedentes) y cada vez más llamativos.

Fruto a su vez de las teorías que darían lugar a la modernidad y dentro del mismo contexto en el que surgirían las vanguardias artísticas europeas, el diseño de tipos va a buscar modelos más acordes con un pensamiento que, entre otras cosas, defiende la simplificación de las formas para romper con un pasado que consideraban anquilosante y en nada propicio para el desarrollo de una sociedad realmente moderna en el siglo XX. Si bien estas tendencias se originaron fundamentalmente en el ámbito de la arquitectura por un lado y desde una corriente germánica por otro, su influencia en el diseño en general será trascendental durante décadas.

La primera desmaterialización de la tipografía

Tras la Segunda Guerra Mundial se van a producir varios hechos que marcarán profundos cambios en la tipografía occidental. Por un lado, la modernidad acabará dominando el pensamiento y las tendencias tipográficas en un momento en el que lo importante era reconstruir la industria y resucitar la economía. Para ello, el diseño moderno encajaba perfectamente puesto que promulgaba modos adaptados a los sistemas de producción mecánica e industrial a partir de una visión universalista y programas de diseño metódicos. La modularidad y la simplificación facilitaban dichos procesos, ahorrando costes innecesarios y permitiendo la estandarización a nivel mundial.

Por otra parte se empezará a instaurar paulatinamente una nueva tecnología de creación y reproducción tipográfica de la mano de la impresión offset. Si bien ya había dado sus primeros pasos a mediados del siglo anterior con la reproducción fotomecánica de imágenes de línea como de tono continuo, la fotocomposición para textos, tanto de lectura como

publicitarios y de otra índole, empezaría a ser operativa y comercialmente viable casi un siglo más tarde. La tipografía emprende así su camino hacia la desmaterialización, dejando atrás la tecnología del plomo –la llamada composición en caliente– para adoptar gradualmente la película fotográfica –o composición en frío–.

Al mismo tiempo, fundiciones multinacionales como Monotype y Linotype, que diseñaban y distribuían tipos específicos o adaptaciones de clásicos para sus máquinas de composición, reaccionarán torpemente con la edición revisionista de tipos históricos ante un mercado que demanda tipos modernos y un panorama político y artístico en plenas vías de cambio. Además, muchas de las grandes fundidoras de tipos tradicionales verían amenazado su modelo de negocio, basado en el diseño y venta de material para la composición en caliente. Temían que, con la llegada de la fotocomposición, los diseños de los tipos fueran fácilmente copiados por una tecnología tan accesible como la fotográfica. Con el fin de proteger los derechos e intereses de la industria tipográfica occidental y tratar de prevenir los plagios se fundó en 1957 la ATypl (Association Typographique Internationale) por iniciativa de Charles Peignot –director de la fundición parisina Deberny & Peignot– y Richard Dreyfus –consejero artístico de la Monotype británica–, entre otros grandes personajes de la tipografía del siglo XX.

Estilo Internacional y las grandes corporaciones

La tipografía moderna de las décadas de 1950 y 1960 es continuadora de las experimentaciones vanguardistas del periodo de entreguerras, puesta en práctica por motivos económicos e industriales, como acabamos de comentar. Otra influencia fundamental en este auge moderno es la evolución de los modelos tipográficos –que se había iniciado a principios del siglo– desde el libro tradicional hacia el cartel, los periódicos y revistas e incluso las publicaciones técnicas y científicas, todos ellos a su vez bajo la amenaza de los medios audiovisuales como la televisión. En estos soportes para la comunicación visual de masas, la composición tipográfica no se ve sometida a un eje lineal vertical, sino que la página se dinamiza para responder

a la obligación de establecer jerarquías de lectura reconocibles en estructuras complejas.

Ante la necesidad de crear composiciones tipográficas funcionales, se intenta descartar cualquier elemento que no cumpla un cometido estrictamente utilitario. Mediante la eliminación de todo lo que se consideraba superfluo –por sus connotaciones históricas, culturales o meramente decorativas–, la composición tiende a la racionalización del espacio tipográfico mediante el control de cualquier elemento de la misma.

La neutralidad que promulgaba el estilo suizo –denominado así porque surge desde las escuelas de diseño suizas, que fueron las encargadas de transmitir el legado moderno y cuyas enseñanzas influyeron en muchos de los diseñadores de la posguerra– no responde exclusivamente al tradicional e incluso tópico carácter racionalista helvético. Se trataba de alcanzar a un público lector lo más amplio posible, de ámbito internacional, por lo que, desde la perspectiva moderna, se debía descartar cualquier referencia de orden cultural que pudiera entorpecer una comunicación directa, objetiva y eficaz. Por este motivo ha sido el lenguaje gráfico preferido de las multinacionales y las corporaciones con vistas a un mercado global.

Sin embargo, esto derivará en muchas ocasiones en una normativización que recrea continuamente las mismas recetas y cierta rigidez, las cuales son vistas por muchos como herramientas de un pensamiento único y uniformizador que excluye la diferencia, la variedad y la creatividad, además de ser percibidas como los signos de posturas de poder dominantes desde las que se dictan ideologías y modelos de conocimiento preestablecidos.

Popularización tipográfica

Pero serán precisamente esos nuevos medios audiovisuales, favorecidos por la publicidad y el consumo de masas, los que influirán en la generación de una poderosa cultura popular a modo de reacción ante el dogmatismo moderno.

Además, la cada vez más afianzada tecnología fotográfica permitirá el surgimiento de variaciones tipográficas inusitadas, gracias a la facilidad que ofrece el medio para la manipulación y la distorsión de las

formas tipográficas. El bajo coste que supone el diseño y lanzamiento de nuevos tipos, frente al que conllevaba la tipografía tradicional en plomo, provocarán además que esta última entre en crisis definitiva y que, fruto de todo ello, la oferta aumente exponencialmente. Al mismo tiempo, se disparará la creatividad de la mano del arte pop y la cultura de masas, que demandaban formas más espontáneas y liberadas de las ataduras del diseño moderno. Se popularizan así medios profesionales pero accesibles de composición para textos cortos como los sistemas de letras transferibles en seco —siendo los de las casas Letraset y Mecnorma los que más éxito obtuvieron— o la fototitulación (*photo-lettering*), con lo que el dibujo de las formas tipográficas vuelve a integrarse al mismo nivel narrativo que el resto de elementos icónicos de la composición, reconvirtiéndose así en imagen global.

El nacimiento de los tipos digitales

Será en esta misma época en la que los ordenadores y la composición electrónica empiecen a ocupar un espacio creciente, si bien en la mayoría de las imprentas corrientes todavía estaban tratando de asimilar la fotocomposición. Sin embargo, la tecnología digital propició el desarrollo de nuevos tipos adaptados a las limitaciones del nuevo medio.

Así, diseñadores como Adrian Frutiger diseñaron tipos específicos para el reconocimiento óptico de caracteres (OCR) por parte de dispositivos de lectura electrónicos, aunque tratando de conservar la estructura arquetípica del alfabeto para que fueran igualmente legibles por el ojo humano. Otros, como Wim Crowell, aprovechan esas restricciones de la naciente tipografía digital para experimentar con formas simplificadas hasta el límite de lo legible e incluso reconocible como carácter alfabético, abriendo de esta manera la puerta a las que serían dos décadas más tarde las primeras fundiciones nativas digitales, como la californiana Emigre, entre otras.

Será ya en la década de 1980 cuando se empiece a vislumbrar la completa desmaterialización del tipo con la llegada los ordenadores personales y de los sistemas de autoedición, en especial con la accesibilidad y facilidad de uso que proporcionaba el

software de los ordenadores Apple Macintosh. Con ellos, no sólo se inicia la era de la democratización tipográfica, sino que el nuevo medio facilita aún más la manipulación y diseño de tipos libres, que entienden a su vez el nuevo lenguaje digital e incorporan características formales y funcionales que hasta entonces resultaban poco menos que vedadas.

Experimentación tipográfica y postmodernidad

Dicha libertad creativa no fue simplemente fruto de la tecnología digital, sino que era heredera de la creatividad pop —aunque podríamos remontarla como poco a las vanguardias y el dadaísmo—, filtrados a su vez por el diseño *new wave* y la cultura punk, como fue el caso de diseñadores como Wolfgang Weinghart o Neville Brody, respectivamente.

El pensamiento posmoderno, con su reivindicación de lo vernáculo frente a lo universal, la historia frente a la vanguardia, lo individual frente al anonimato de la masa, lo popular frente a los dictados autoritarios y la libertad frente al orden, proporcionará el surgimiento de experimentaciones formales en el campo de la tipografía y el diseño en general que respondan a ese nuevo ambiente cultural.

Diseñadores como David Carson, Catherine McCoy o Jonathan Barnbrook, por citar únicamente algunos casos significativos, desarrollan modelos particulares que consiguen desacralizar el medio tipográfico tradicional abriéndolo a nuevas lecturas y propuestas. Así, Carson rompe radicalmente con la página, tal y como se había concebido hasta entonces, en composiciones que reclaman un nivel de lecturabilidad completamente distinto, de carácter contestatario teñido de rebeldía adolescente, en las que la legibilidad cede el paso a la visualidad. Por su parte, Catherine McCoy impulsará la adopción de las teorías literarias de la década de 1960 de la deconstrucción para romper con las estructuras narrativas de la composición gráfica, abriéndola a una asimilación activa del mensaje en la que el lector se convierta en constructor final del mismo mediante su participación en la generación de una lectura que le será propia. O, en el caso de Barnbrook, con un diseño vinculado irónicamente con la cultura corporativa y el consumismo desde un

posicionamiento políticamente comprometido, rodeado todo ello de controversia en su naturaleza subversiva.

La década de 1990 se caracterizará de esta manera por una enorme creatividad en el ámbito tipográfico, donde se rompen las fronteras entre el texto y la imagen, en la que la libre experimentación acabará por relegar a un segundo plano el factor tecnológico, generando tipografías metanarrativas que van mucho más allá de la mera funcionalidad utilitaria del tipo tradicional.

Vuelta a los clásicos y revivalismo

La contrapartida a esta explosión de la tipografía experimental será sin embargo la necesidad que surge desde distintos ámbitos de recuperar los valores tradicionales, puesto que la libertad y el eclecticismo que favorecieron el surgimiento de concepciones tipográficas insólitas generaba al mismo tiempo inquietud, inestabilidad y un cierto desasosiego. En busca de estabilidad y referencias sólidas, la tipografía va a regresar a la recuperación de modelos clásicos, impulsada a su vez por la necesidad de adaptarlos a la tecnología digital y en respuesta a un mercado que demandaba lo que ya conocía.

Fue un momento en el que, tras la ruptura e incluso la ignorancia consciente de las normas tipográficas tradicionales, surge la necesidad de regresar a ellas y de revisar la historia secular de la tipografía que las vio nacer. El eje sobre el que giró la construcción de las principales teorías tipográficas de la década de 1990 fue el intenso debate que se generó en torno al concepto de legibilidad. Para los tradicionalistas residía en criterios clásicos, de orden histórico, mientras que para los defensores de una perspectiva no conservadora se debía por contra hablar de lecturabilidad, argumentando sencillamente que leemos mejor lo que más leemos. Estos pensaban, en definitiva, que la legibilidad no era una cuestión de carácter científico y natural, sino de hábitos lectores.

Ciertas iniciativas revisionistas derivarán a su vez en un impulso de reconstrucción de una identidad tipográfica, a menudo incluso de índole nacional. El acceso a archivos y obras impresas de periodos hasta entonces poco estudiados por la investigación

tipográfica, unido a una cierta mitificación de determinados periodos históricos, favorecerán no sólo el florecimiento de tipos clásicos revisitados sino la digitalización de otros que se habían quedado perdidos en la era del plomo.

Nuevos medios, nuevas necesidades, nuevos tipos

Tras el desarrollo creativo de la década de 1990 y los impulsos revisionistas posteriores, se ha planteado constantemente la pregunta de si necesitamos nuevos tipos, dada la profusión que surgió gracias a un medio como el digital que facilitaba su creación. Ante esta cuestión, muchos autores y diseñadores responden sencillamente que siempre surgirán nuevas necesidades y por lo tanto tipos que se adapten y respondan a las mismas.

Aunque si bien es cierto, como hemos visto al principio, que uno de los factores principales que impulsan y motivan la creación tipográfica son las propias leyes del mercado, durante las últimas décadas hemos visto cómo han surgido nuevas necesidades de comunicación gráfica que han requerido del desarrollo de nuevos tipos. Así, por ejemplo, se han diseñado tipos para lectura en pantalla, donde las específicas condiciones de representación de caracteres varían en función de una diversidad de dispositivos prácticamente incontrolable; o para sistemas multiescritura, en los que es necesario componer texto en idiomas con grafías o alfabetos distintos.

La digitalidad ha favorecido igualmente el florecimiento de las fundiciones digitales independientes, la venta y distribución de tipos online, y el desarrollo de plataformas que trabajan casi en exclusiva con tipos para la web. De igual manera, han surgido nuevos formatos de fuentes digitales como OpenType, que permite contener en un único archivo tipográfico decenas de miles de glifos (frente a los escasos centenares de formatos anteriores), con lo que se posibilita el diseño y desarrollo de tipos que abarquen no sólo caracteres alternativos sino varios sistemas de escritura, además de ser multiplataforma (pudiendo ser instalados en diversos sistemas operativos). Otros, como el WOFF (Web Open Font Format) permiten alojar el

tipo de letra en un servidor remoto y que sea leído por cualquier tipo de navegador en cualquier plataforma.

De ahora en adelante

Todos estos desarrollos tecnológicos han provocado a su vez una natural reacción hacia la recuperación de técnicas manuales, en un intento de volver a las bases de la letra y la tipografía, con el objetivo de reivindicar modos más espontáneos en los que la propia imperfección se convierta en manifestación del espíritu creativo. Sin embargo, en esta resurrección de la impresión tipográfica artesanal (*letterpress*) o de la caligrafía y la rotulación (*lettering*) no deja de evidenciarse una vez más un aire de nostalgia, junto con la necesidad de sentir el control directo sobre el material creativo frente a una tecnología cada vez más compleja y para muchos aún demasiado oscura y atemorizante.

Pero ese desarrollo tecnológico está favoreciendo el desarrollo de dos modelos de concebir la tipografía particulares. El hecho de que el diseño de tipos contemporáneo haya entendido su condición digital ha permitido por un lado la creación de tipos adaptables a condiciones de lectura y usos variables (en función de los tamaños de pantalla, orientación del texto, posición de los caracteres, etc.) y otro tipo de modelos. Puesto que se asume que la tipografía digital está basada en el código, los tipos pueden a su vez ser programados para responder a situaciones determinadas.

Por otro lado, ya no podemos seguir concibiendo la tipografía como un producto, sometida a las mismas leyes del mercado y la tecnología de hace unas décadas. Todo ello ha cambiado no solamente a partir de estos dos factores, sino que los de orden cultural han creado un territorio en el que la tipografía va mucho más allá de sus cometidos funcionales o artísticos y se convierte en un campo de acción política y experimentación conceptual.

En este sentido, están apareciendo y desarrollándose proyectos de tipografía en los que el diseñador de tipos trabaja a menudo en grupos multidisciplinarios de lingüistas, sociólogos, programadores o los propios usuarios finales, respondiendo de manera más adecuada a las necesidades que se plantean en dichos proyectos a través de vías inclusivas.

Por caminos similares han surgido iniciativas globales como GoogleFonts, que apuestan por la tipografía libre y colaborativa, rompiendo con los parámetros tradicionales del mercado tipográfico.

Una disciplina cada vez más democrática, abierta y accesible como lo es la tipografía en la actualidad se ve igualmente sometida a los dictados de la moda, donde los caracteres se convierten a menudo en simples excusas sobre las que construir imágenes exóticas y exuberantes para adecuarse a los fines meramente exhibicionistas de sus autores. Sin embargo, esta necesaria libertad creativa será la que propicie, una vez más, el surgimiento de nuevos modelos a partir de la experimentación y la conciencia de que los caracteres tipográficos seguirán el curso marcado por su propia historia y los contextos cambiantes.

Arte y escritura. El diseño de la exposición

Dra. Isabel García Fernández
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

El arte encuentra el mejor medio de comunicación en su exposición pública. De este modo, el proyecto *arte y escritura* se planteó como una exposición interdisciplinaria que resultó de gran interés para el público en general y, en particular, para los visitantes procedentes del ámbito universitario.

La parte que aquí desarrollamos es la del diseño, instalación y montaje de la exposición concebida y ejecutada enteramente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. El proyecto colaborativo se concibió dentro de las actividades formativas de la asignatura de museografía, perteneciente al Grado de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural y contó con la participación de las alumnas de cuarto curso de los grupos de mañana y tarde.

Para comenzar a trabajar en el proyecto se definió el término exposición y sus fases constituyentes. La definición más sencilla, todavía vigente, es la que propuso Ellis Burcaw en 1975 en su libro *Introduction to Museum Work*, exposición es exhibición más interpretación, es mostrar y contar; con ello dejaba claro que la exposición es algo más que la muestra de objetos

colocados de una manera más o menos ordenada y estética, y que, para llevarse a cabo, debe existir un planteamiento conceptual que llegue a construir una historia que se cuenta en tres dimensiones a través de los objetos y otros elementos expositivos dispuestos en el espacio. La primera fase coincidiría con la idea y su desarrollo por parte de los comisarios; la historia que se plantea estaría ilustrada con una serie de objetos seleccionados y representativos que nos hablan de la relación compleja del arte y la escritura. Este material llegó a los diseñadores, en este caso las alumnas, convertidas en profesionales de la exposición que se encargarían de trasladar al espacio las propuestas de los comisarios. El espacio elegido fue una de las salas de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, un espacio abierto, luminoso y accesible al público que posibilitó un diseño propicio para la contemplación.

Nos gustaría aquí hablar de cómo fue el proceso de diseño y cómo se llegó a la propuesta final. Desde el mundo del diseño sabemos que no solo hay una única solución, entendiendo que el diseño es la respuesta a múltiples preguntas que pueden resolverse